

Revista de Literatura,  
História e Memória



Dossiê: Confluências e relações da  
Literatura com as outras Artes

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCADEL - P. 41-55

DIÁSPORA E BABEL EM *CINEMA, ASPIRINA E  
URUBUS*

Diaspora and Babel in *Cinema, Aspirina and Urubus*

Acir Dias da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** No presente estudo, refletiremos sobre o filme *Cinema, aspirina e urubus* (2005), do cineasta Marcelo Gomes. *Cinema Aspirina e Urubus*, cujas matérias transitam entre o documental e o ficcional, narra a história de Johann, um imigrante alemão que se refugia no Brasil para não lutar na Segunda Guerra Mundial; e de Ranulpho, um retirante que deseja ir-se embora para o Rio de Janeiro no intento de escapar da seca e da miséria que assolam o sertão nordestino. A partir do espelhamento de conflitos vividos e da ânsia por um futuro melhor, estabelece-se a amizade entre Johann e

Ranulpho. Juntos percorrem o sertão levando a aspirina e o cinema, elementos de estranhamento no entorno do sertão. Neste contexto, a chegada do estrangeiro, Johann, faz representar a inserção do universo dionisíaco, profano, que se infiltra no universo sagrado do sertão, sendo, pois, o cinema o objeto de encantamento, de sedução. No filme, vemos que a chegada deste estrangeiro é permitida somente porque a sociedade na qual ele se insere encontra-se em crise – assim como seu chão de origem, a Alemanha. A luz que projeta o cinema representa, neste contexto, a chegada de um elemento que reaviva a esperança de um povo marginalizado. Assim, neste artigo, serão analisadas as implicações sociais e simbólicas que ocorrem a partir da relação entre o espaço de origem e a renúncia de identidade oficial das personagens, assim como os elementos que envolvem a não-renúncia dos que permanecem no sertão de forma precariamente incluídos. Discutir-se-á também acerca da relação simbólica entre o espaço sacralizado do sertão e sua gente. Estes temas surgem nesta pesquisa enquanto “re-criação” da realidade por meio de sons e imagens em movimento. O conceito de Babel, preconizado por Jorge Larosa e Carlos Skliar, dará o tom na interpretação da poética da diferença.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; espaço; memória; *Cinema, aspirina e urubus*; Babel e Poéticas da diferença.

**ABSTRACT:** This study provided some reflections on the film *Cinema, Aspirina and Urubus* (2005), by the filmmaker Marcelo Gomes. *Cinema Aspirina and Urubus*, whose subjects move freely from documentary to fictional story, tells Johann's story, a German immigrant who takes refuge in Brazil not to fight in the second World War, and Ranulpho's, a retreatant who wishes to move to Rio de Janeiro in attempt to escape from drought and misery that ravage the northeastern backwoods. Based on mirroring of experienced conflicts and desire for a better future, Johann and Ranulpho's friendship is established. Thus, they cross backwoods taking aspirin and cinema: elements of estrangement around backwoods. In this context, Johann's arrival, a foreigner, represents the insertion of profane, Dionysian universe that infiltrates the sacred universe of backwoods, therefore, cinema is an object of enchantment and seduction. In this film, we see that Johann's arrival is allowed only because the society in which he lives in is under crisis - as well as his home ground, Germany. The light that projects the cinema represents, in this context, the arrival of an element that revives some hope of a marginalized people. Thus, social and symbolic implications will be analyzed in this paper, since they occur from the relationship between homeland and official identity surrender of the characters, as well as the elements that involve non-surrender of those who remain in backwoods, included in an unsafe way. It will also be discussed about

<sup>1</sup> Professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Campus de Cascavel; Professor Associado da UNIOESTE, pesquisador do grupo de PESQUISA CONFLUÊNCIAS DA FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA NA LITERATURA E NAS DIVERSAS LINGUAGENS da UNIOESTE. Coordenador da TV IMAGO/ UNIOESTE. E-mail: acirdias@yahoo.com.br

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Acir Dias da Silva

the symbolic relationship between the sacred space of backwoods and its people. These themes come out in this research as some "re-creation" of reality by moving sounds and images. Babel's concept, recommended by Jorge Larosa and Carlos Skliar, will set the tone to interpret the poetics of difference. **KEYWORDS:** Cinema; home; memory; *Cinema, aspirina and urubus*; Babel and Poetics of difference.

Neste estudo, a imagem do espaço sagrado e a memória identitária ressurgem através do olhar do cineasta Marcelo Gomes em imagens em movimento. E por esse motivo, o importante não é o que significa Babel no filme, mas sua expressão e como incorporamos no interior da produção artística contemporânea. O dizer Babel já está disseminado nessa obra enquanto prática de composição artística, mas, as perguntas que se colocam são: o que dizemos ou fazemos com esse mito e, quais os sentidos e contra sentidos que ele materializa? O que construímos com ele, como e para que transportamos ou traduzimos em nosso presente, e como e para que nos transportamos ou nos traduzimos nós mesmos em relação a ele? (LAROSA, 2001, p. 09)

Tradicionalmente tratamos o termo Babel para atribuir significado de exílio interior e desenraizamento cultural e linguístico do sujeito, perda de algo que tinha tido; cidade, línguas, identidade, terra prometida ou mundos. Reza a lenda que, após Babel, estamos todos exilados de nossos territórios e identidades, somos todos estrangeiros e vivemos profundamente a condição humana de estrangeiridade e exílio.

Diante das formas dominantes de culpabilização do ser, Feliz de Azúa afirma, após interpretar Hölderlin (2001, p. 33), que

o exílio não é um castigo de nossa soberba, mas sim uma vontade de exílio: nós, humanos, temos feito da terra nosso estrangeiro, seja pela via técnica, seja pela via teocrática. Nenhum Deus nos expulsou; temos ido pelos nossos próprios pés, uns a conquistar a terra, outros a encerrar-se na língua de um Deus onipotente. Não pecamos, ou melhor, nunca deixamos de pecar.

A narrativa do exílio e da Babel pode nomear tudo o que é estrangeiro e contribuir para reformulação de antigos motivos, passagens e deslocamentos. No sentido híbrido, *Cinema, aspirina e urubus* (2005) transita por esse tema e pelas veredas do cinema documental e da ficção, de modo que suas imagens revelam o entendimento de um momento histórico que se apresenta pela imaginação da vida e da história das coisas e dos homens, e que são percebidas em suas infinitas aparições no presente e a partir deste mesmo presente.



**Figura 1:** Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O entendimento da “confusão das línguas” é essencial para o entendimento do conceito de Babel, assim, também é para a compreensão do cinema. A língua do cinema reproduz a realidade sempre a partir do tempo presente. E, enquanto à linguagem, o cinema é um modo artístico que age sobre a realidade e toma forma a partir da linguagem de fisionomias, de comportamentos, dos costumes, dos ritos, da técnica corporal, da ação do homem e, por fim, também pela linguagem escrito-falada do homem.

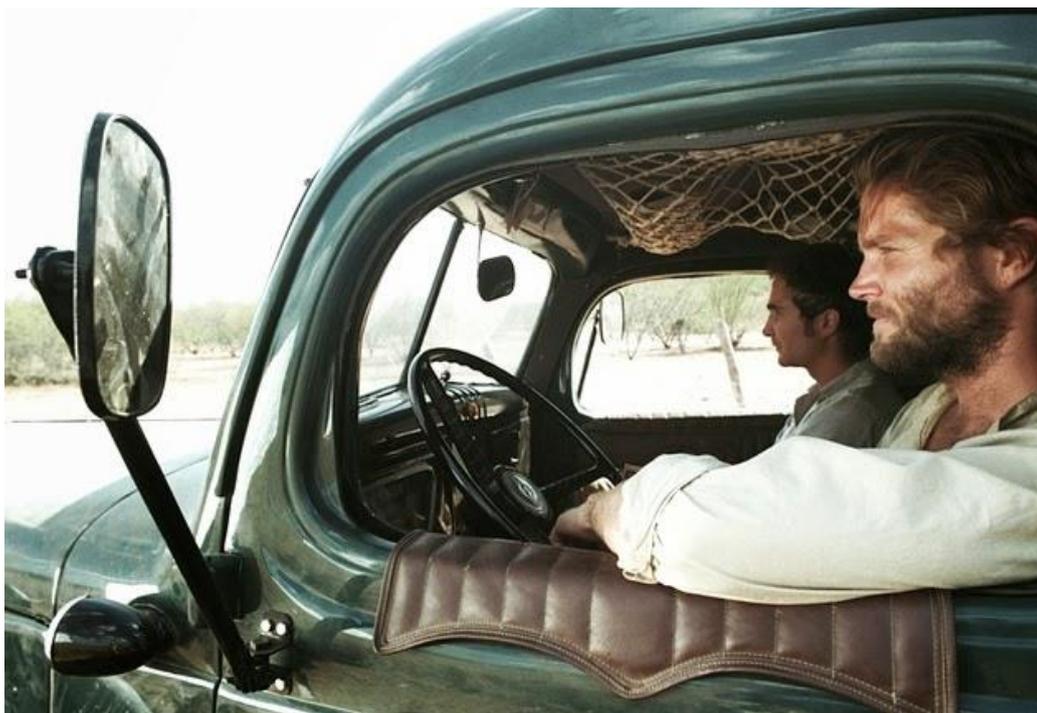
O nosso não é o lamento nem a serenidade, mas o desconcerto. Por isso, o nosso é, melhor dizendo, um tom caótico no qual o incompreensível do que somos se nos mostra disperso e confuso, desordenado, desafinado, em um murmúrio desconcertado e desconcertante, feito de dissonâncias, de fragmentos, de discontinuidades, de silêncios, de causalidade, de ruídos (LARROSA, 2001, p. 08).

A partir dos infinitos modos como as imagens dos elementos inseridos na própria realidade são percebidas, o cinema toma forma e reproduz a realidade. Assim, vemos que o cinema não reconstrói o passado, mas o percebe em sua forma objetiva - ou seja, em forma de imagens agentes, figuras guias presentes na memória – e o cria a partir das experiências de quem o ‘traduz’, ficando impressa na tradução a subjetividade de quem ‘traduziu’ este passado. Como veremos no decorrer deste estudo, é, pois, deste modo, que a

imagem do rito da sacralização espaço babélico e a cultura do Sertão nordestino surgem no cinema enquanto imagem agente que se faz oculta na narração de *Cinema, aspirina e urubus*, mas que está na memória do espectador.

Para Pier Paolo Pasolini (1982), a realidade do cinema consiste em um ponto de vista acerca da realidade; é uma seleção, um enquadramento. O cinema é uma língua que trabalha com imagens, com a cultura oral, com os códigos do real e está intimamente atrelado ao real. Mas, as imagens naturalizadas da realidade passam por um processo de estilização dos signos. Segundo este mesmo autor, a unidade mínima da língua cinematográfica são os vários objetos reais que compõem um plano. E, no interior dos planos, os objetos do real - os “cinemas” - recebem um tratamento estilístico. É, pois, este tratamento estilístico que atribui à produção fílmica o caráter de criação em forma artística da realidade. Os objetos da realidade são pedaços brutos que adquirem forma peculiar ao serem incorporados do ponto de vista do diretor a partir do processo de estilização das imagens do real. E isso ocorre no momento em que os “cinemas” – unidade mínima da língua cinematográfica – dão origem aos planos, e ambos – cinemas e planos - são incorporados a uma cadeia de imagens sucessivas que se desenvolvem no tempo.

Assim, a língua cinematográfica origina-se a partir da ação do diretor sobre a realidade num ímpeto de recriá-la. E é por esta razão que o diretor se torna *poeta* no mais pleno sentido da palavra, pois sua criação artística é a materialização de sua ação sobre a realidade, e que possibilita ainda outra atualização desta realidade no momento em que o espectador, a partir de seus sentimentos, afetos, paixões e ideias, a percebe e a liberta de sua forma convencionalizada, naturalizada (PASOLINI, 1982).



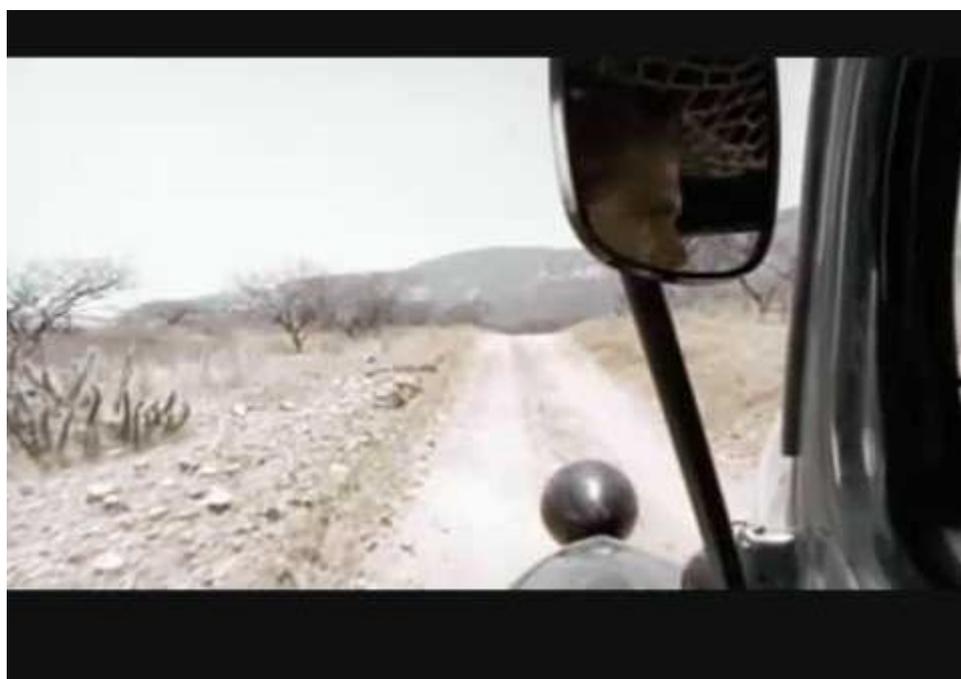
**Figura 2:** Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O primeiro longa-metragem de Marcelo Gomes encantou a crítica cinematográfica e deu um sopro de vida à experiência poética daqueles que ainda cultuam e vivenciam o poético. Belo e simples. Natural e real. A sequência inicial lembra *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Tal fato se materializa quando o personagem Johann entra no sertão. Vemos o real se desnaturalizar quando a luz do quadro estoura. Assim é *Aspirina, cinema e urubus*. Sem grandes extravagâncias no tratamento do espaço/locação especiais, o filme é narrado pela câmera direta que apresenta o entorno do sertão nordestino, seus tipos humanos e a peripécia, sem interpretá-los, adjetivá-los ou dramatizá-los. Ao contrário, *Cinema, aspirina e urubus* une imagens em movimento e o silêncio necessários para que o espectador reflita acerca do passado traumático da personagem Johann, devido à memória da guerra; à perda da experiência vivida e da identidade de Ranulpho bem como devido à sua renúncia de um modo de vida ao qual todos estão condenados. É, pois, por esta razão que a obra de Marcelo Gomes é vista como a materialização do esforço do artista em condensar técnica e conteúdo a fim de provocar o espectador a questionar aquilo que chamamos de “destino”.

O nome babel atravessa também alguns temas políticos e culturais, como deslocamentos maciços de populações, a violência racial, os enfrentamentos no interior das cidades, o caráter plural e mestiço e ao mesmo tempo crescentemente segmentado das comunidades, a progressiva destituição e burocratização dos espaços de convivência, a proliferação dos intercâmbios e comunicações, a afirmação das diferenças em um mundo cada vez mais

globalizado ( LARROSSA, 2001, p. 08).

As imagens do filme surgem a partir da claridade ofuscante do sertão e, gradualmente, atinge a intensidade normal de luz. Esse é o olhar do estrangeiro, Johann, aquele que chega e se adentra no sertão do Nordeste. É, pois, ora a partir do olhar de Johann e ora a partir do olhar do diretor que a história é narrada. E o olhar será ilustrado pela ação direta e da câmera objetiva, de modo que as ações acontecem na ordem cronológica e do ponto de vista de um público imaginário, um alguém qualquer, não revelado, e que se apresenta como *alter ego* do diretor da obra. Assim, a câmera é um olho de quem está de fora, um olho do diretor que olha, reflete e narra os fatos ali reproduzidos.



**Figura 3:** Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

A partir de imagens panorâmicas, temos uma visão geral do sertão e das pequenas cidades pelas quais as personagens transitam. Os planos são compostos por elementos que corporificam a memória do sertanejo, seu modo de vida simples, e por vezes precário, arcaico. E, como o tratamento do “close-up”, os planos convocam o espectador à realidade e o provoca ao estranhamento. As cenas são amarradas por um sintagma, imagem que se repete em diferentes formas, e que dá coesão à narrativa. Esta imagem sintagmática se faz representar por planos que apresentam de modo bastante natural a caatinga, o sertanejo, seu modo de vida, seu modo de subsistência, enfim, imagens que nos mostram as peculiaridades da visitação do sertão nordestino. A narrativa ocorre em fuga, ou seja, as personagens principais são apresentadas em

uma ação, seguida de uma imagem sintagma do sertão e retorna às personagens, novamente ao sertanejo, e assim sucessivamente. Desta forma, a montagem se faz pelo posicionamento de motivos ao qual está relacionada a narrativa. Há o embaralhamento da fuga visual e reiteração de uma parte: o sertão e sua gente dando forma poética à produção filmica.

E talvez não seja exagerado dizer que Babel expressa também a ruína de todos os arrogantes projetos modernos e ilustrados, com os quais o homem ocidental quis construir um mundo ordenado à sua imagem e semelhança, à medida de seu saber, de seu poder e de sua vontade, por meio de sua expansão racionalizadora, civilizadora e colonizadora. Em torno da Babel situam-se as questões e da pluralidade, da dispersão e da mesclagem, da ruína e da destruição, das fronteiras, da territorialização e desterritorialização, do nômade e do sedentário, do exílio e desenraizamento. E se Babel é o nome de alguns de nossos temas, é também, e, sobretudo, o nome de muitas de nossas inquietudes (LARROSA 2001 p. 08).

Lugares de transição se fazem representar pelas estradas, pela porteira, pela cerca, pela estação ferroviária. Assim, o cinema apresenta imagens que não maquam a realidade. Seu tom melancólico é marcado pelo olhar de Johann em direção ao infinito. Olhar para traz enquanto rito de passagem. Tentativa de se libertar da prisão que representa seu passado originário.

O espaço da ruína e da marginalização econômica e social dá o tom de *Cinema, aspirina e urubus*. Enquanto representação do espaço das sociedades tradicionais e, como é o imenso sertão brasileiro, há no filme a distinção entre o espaço habitado, o “Cosmo”, e o mundo caótico, o “outro mundo”. O espaço caótico surge enquanto manifestação do olhar estrangeiro daquele que vem de fora, enquanto manifestação individual de estranhamento por aquele que está dentro deste espaço, mas o renuncia, caracterizando o olhar de Ranulpho. E por fim, o olhar daquele cujo “espaço sagrado” de origem é o sertão, e que por isso o tem como ponto de orientação, e para o qual o elemento ‘estranho’ é o ‘espaço de fora’, o espaço desconhecido. O sertanejo que permanece em seu lugar de origem olha para o mundo que se estende além de suas fronteiras como espaço não sacralizado, assim como a figura do estrangeiro olha para o seu mundo, o mundo do sertanejo, como um espaço indeterminado, povoado de espectros, demônios e de sujeitos ‘estranhos’.

Por isso, teríamos de compor e recompor outra vez a pluralidade humana, teríamos que aceitar e celebrar as diferenças, porém, isso sim, representando-os, desativando-os, ordenando-as em problemas bem definidos ou em mercadorias bem rentáveis; teríamos de produzir e canalizar os fluxos e os intercâmbios, porém, isso sim, de forma ordenada, vigiada e produtiva: teríamos de convocar toda a alteridade possível, de permitir-se todas as

comunicações, porém, isso sim, silenciando, dosando, ressignificando e harmonizando as vozes dissonantes, governando os silêncios dilaceradores e regularizando e rentabilizando os deslocamentos. (LARROSSA, 2001, p. 10).

Assim, tanto o sertanejo quanto o alemão possuem um ponto de origem pelo qual estão em comunhão com o mundo dos deuses. E isso se faz de grande importância na medida em que o “sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação – portanto, *funda o mundo*, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica” (ELIADE, 1992, p. 33).



**Figura 4** : Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

A chegada do estrangeiro no território desconhecido, aquele que ainda faz parte da modalidade fluida e lava o “Caos”, surge enquanto citação do ritual védico concernente à tomada de posse de um território. A primeira passagem do filme revela o olhar de Johann ao primeiro contato com este espaço que por não ser o “seu mundo” ainda não é mundo. Este plano é tomado pela luz estourada, ofuscante, e que revela a escuridão interior da personagem diante do caos, da miséria e da inexistência de perspectivas.

No trajeto pelo sertão, surgem diversas manifestações “estranhas”, alheias ao seu meio de origem e que acentuam o caráter caótico e espectral deste mundo: maribondos e cascavéis que o picam; o passageiro armado que o manda parar o caminhão, desce e atira em algo/alguém que não é revelado ao espectador; o sitiante que levanta uma cerca com galhos secos ao redor do rio. São estas algumas das passagens que revelam o estranhamento de Johann. Analisemos agora a última dentre essas passagens, pois é por meio dela que se manifesta o olhar daquele, cuja origem é de dentro do espaço de atuação das personagens: o sertão.

Essa passagem é, a princípio, um tanto quanto cômica. Nela, Johann, Ranulpho e uma senhora sertaneja com sua galinha se encontram no caminhão, seguindo viagem. No caminho, <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Acir Dias da Silva

algo ‘estranho’ chama a atenção de Johann: um sitiante que se encontra às margens de um suposto rio ou lago, em torno do qual levanta cercas feitas com galhos secos, com dois novilhos ao centro. Johann questiona o motivo do ‘feito’ do sertanejo, e a passageira responde: ‘É a seca’. Ranulpho desce do carro e vai ao encontro do sitiante e faz a ele a mesma pergunta de Johann. Confirmando o que havia antecipado a passageira, o sitiante informa ser o pequeno cercado necessário para deter a fuga do gado no período de seca.

Qual o sentido da diferença para mostrar à imposição de tudo aquilo que procede à liquidação? O que está em jogo deste apelo em aceitar o outro em sua estranheza e na soberania de sua diferença? Poderíamos interpretar este apelo como umbral no qual situarmos e deste o qual inquietar-nos por estas formas de vida e de viver juntos, enclausurados pelos olhares sobre nós mesmos, como arrogantes sujeitos, donos de nós, os mesmos com os quais construímos o outro? Poderíamos escutar a força deste apelo ligando-as à invenção de um outro novo modo de convivência? (HOPENHAYN, 2001, p. 260).

A imagem do sitiante constitui uma cena simbólica recorrente nas diversas formas de manifestações do imaginário brasileiro. É uma imagem preta de significações. Nela temos a seca enquanto elemento ‘opponente’ do sujeito; ou seja, a seca surge enquanto problema X que investe contra a vontade do sujeito de possuir o objeto Y: suas duas cabeças de gado. Mas, o que realmente nos interessa aqui é a ação do elemento Y em relação à ação do sujeito: simbolicamente, Y age conforme o instinto natural da sobrevivência, assim como o faz Johann ao fugir da Alemanha antes que tivesse início a guerra. Já o sitiante, este biótipo humano que habita o sertão, se mostra incapaz de deixar seu lugar de origem ainda que aí viva precariamente. Sua permanência se deve ao laço estabelecido entre o sertão, seu espaço sagrado e a imanência transcendental que o orienta. Para este homem religioso, romper os laços com seu espaço no mundo o tornaria desorientado, pois romperia com a ordem cósmica. Segundo Eliade,

instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo. Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. Ora, esse “Universo” é sempre réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses (ELIADE, 1992, p. 36).

O Sertão surge aos olhos de Johann como um espaço fechado, cujo movimento do tempo é cíclico e repetitivo, e não histórico. Nele o sistema social é fundado em uma noção de

tempo plenamente automática, na qual as realidades econômica, política e cosmológica são regidas por um Cosmo circular que está intimamente atrelado ao processo de ‘criação’ do ‘espaço no mundo’, processo este que é - para o homem religioso - manifestação da vontade divina.

E dessa forma, romper com a ordem – e agora falamos não somente das sociedades tradicionais - é um ato de profanação que converge à danação, à punição. Enquanto homem religioso, o sitiante se opõe à figura do renunciador, ou seja, aquele que se volta para ‘outro mundo’, e por isso torna-se indivíduo marginalizado, cujos procedimentos oscilam entre a ordem e a desordem. Assim, esta cena é marcada pela distinção entre o mundo privado, sacralizado, e o mundo público, profano. Nela, o animal doméstico, o gado, como aponta Roberto Da Matta, serve como elemento articulador entre o homem e seu lugar no mundo, o homem e seu destino (DA MATTA, 1992, p. 255).



**Figura 5:** Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O mesmo tratamento de sacralização do espaço é apresentado na obra *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar. Nesta obra, o espaço sagrado é o espaço da família, representado pela casa e, sobretudo, pela mesa em que a família se reúne para as refeições e para ouvir os sermões proferidos pelo pai. A casa é em *Lavoura Arcaica* a fundação da *imago mundi* da família, e mero simulacro da casa velha, na qual prosperava a palavra do pai. Ironicamente, é como se a casa velha em ruínas, no interior da qual se consuma o incesto entre Ana e André, registrasse a degradação da família. Na citação que se segue, vemos um trecho dos sermões do pai nos

quais ele, instituição que detém o poder no espaço “ponto fixo” da família, adverte acerca da inadmissão de que se busquem experiências no ‘espaço profano’:

rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, [...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer o crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara de nossa casa, que cubra e esconda de nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum entre nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana [...] ai daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue [...] não se deve contudo retrair-se ao trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exige de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação, que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas [...] as dores de nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo [...] (NASSAR, 1989, p. 52-55).

A imagem Sintagma que amarra toda a narrativa apresenta-nos de diferentes maneiras o espaço que é o Sertão. E, por ela, vemos o cotidiano pobre e desesperançoso, onde tudo é transitório, no qual pessoas por aí passam e não se estabelecem. Somente o sertanejo ali permanece. O sertão é apresentado como lugar em que nada acontece, em que todos são precariamente incluídos e que apelam para a inventividade para sobreviver, a ruína do sistema econômico se faz refletir na pobreza de experiência do homem. Da seca, - ou daquilo que não cai do céu, a água - e do descaso do governo brasileiro para com o sertanejo, provém a miséria do sertão. Ironicamente, a cena na qual iniciamos toda esta discussão termina com a fala de Johann dizendo que “aqui – no sertão – pelo menos não caem bombas do céu”, gerando a desertificação da Alemanha e da experiência de seu povo.



**Figura 6:** Fotograma do filme Cinema, Aspirina e Urubus - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

Ao instalar-se nos pequenos vilarejos do Sertão nordestino, Johann transforma simbolicamente este espaço em ‘Cosmos’ mediante uma repetição ritual da cosmogonia. Segundo Eliade, este ritual exercido por aquele que chega e aí se territorializa consiste no processo de ‘criação’ de um mundo para si - recriação do ‘seu mundo’ - a partir do modelo exemplar da Criação do Universo pelos deuses (ELIADE, 1992). Dito de outra forma, Johann repete um ato tido como primordial, que é a transformação do Caos em Cosmo pelo ato divino da Criação. Assim, a ereção da tela de projeção da luz cinematográfica resgata, na memória do espectador a ereção da Cruz pelos ‘colonizadores’ espanhóis e portugueses, um rito de passagem que equivale à consagração do território e que representa o ‘nascimento do mundo’. É por meio do cinema, assim como foi pela Cruz, que se autentica este rito de passagem de um tempo arcaico para um novo tempo que acabara de ser ‘criado’ pela chegada do cinema e da aspirina.

Ranulpho é a figura do renunciador. Ele não se identifica com seu lugar de origem. Renuncia sua própria origem e a sociedade em que está inserido. Sua única possibilidade de salvação é negar sua origem, seu passado e transcriar sua forma de vida e imprimir sua memória enquanto sujeito.

De caráter Naturalista, *Cinema, aspirina e urubus* faz a mescla da ficção com a história. Como uma narrativa visual e, a fim de assemelhar-se à história ilustrada, o autor incorpora o elemento documental ao filme, constituindo-se, pois, a expressão da memória nacional, da história do Brasil. É dessa forma que Marcelo Gomes diz pretender criar um ‘efeito de verdade’, <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Acir Dias da Silva

de veracidade do fato narrado. O caráter documental se mostra na cena em que moradores de uma comunidade nordestina assistem a um filme rodado em tela grande pela primeira vez em suas vidas. Além disso, segundo Gomes, o fato narrado tem relação direta com um fato histórico ocorrido com seu avô, o que também atribui ao filme caráter documental.



**Figura 7:** Fotograma do filme *Cinema, Aspirina e Urubus* - Direção de Marcelo Gomes, 2005.

O processo de construção da alteridade cinematográfica se enfatiza ainda ao mostrar a diferença cultural existente entre as personagens: entre Johann e Ranulpho. Há neste momento uma quebra de paradigmas em relação ao nordestino: esse não apenas é influenciado pela cultura alheia, mas também mostra a força de sua cultura e influencia a cultura de outrem.

Ainda que ‘o sentido se estabeleça no espectador’, segundo Marcelo Gomes, o filme represente a chegada, melhor dizendo, a passagem da ‘aspirina’ e do ‘cinema’ pelo Nordeste brasileiro, há permanência dos ‘urubus’ em dado local. Ou seja, faz-se aqui uma severa crítica ao processo de industrialização do Brasil do século XX, que surtira ‘agradáveis efeitos’ apenas à classe hegemônica, deixando à margem desses benefícios toda a classe menos favorecida, donde se inclui grande parte da população nordestina.

Questionado sobre o motivo a que ele atribuía o sucesso de *Cinema, aspirina e urubus*, Marcelo Gomes aponta para a atenção tida na elaboração do roteiro do filme. No entanto, segundo o produtor, o roteiro, tido como a versão do filme ‘dito em palavras’, ainda passou por adequações ao ser traduzido da linguagem primária para a linguagem dos signos cinematográficos. Marcelo cita como exemplo deste ocorrido a cena em que Johann, Ranulpho e uma viajante a quem eles dão carona, no instante em que todos se encontram no carro, seguindo viagem. Segundo o diretor, o texto desta cena era constituído por muitas outras falas além das que se mostram no filme. Todavia, ao gravá-la, viu-se que tantas falas poderiam ser

substituídas por olhares, expressões faciais, sorrisos, e que construam o mesmo efeito de sentido desejado pelo diretor. Assim, (obviamente) o filme fora construído por duas linguagens distintas: a do roteiro, ou a linguagem propriamente escrita, e a linguagem visual, sonora etc., usadas na filmografia.

Ao analisarmos o foco narrativo, o fazemos tendo em mente que todo discurso é formado por posições enunciativas que o narrador tende a ocultar. As posições enunciativas controlam os modos de acesso à significação para o leitor/ouvinte. As seleções discursivas operadas pelo roteirista e pelo produtor orientam a apreensão do sentido e a dos valores que o filme comporta.

Em *Cinema, aspirina e urubus*, o foco narrativo ocorre pelo direcionamento da câmara segundo a perspectiva da personagem Johann: em nome de seus sentimentos, dos caminhos que essas percorrem, revelando seus preconceitos, medos, rancores, suas revoltas, alegrias e esperanças.

No discurso narrativo, o ponto de vista indica os modos de presença do narrador e está igualmente implicado, na estruturação da narrativa, pela seleção de uma personagem e pelo desenvolvimento de seu percurso, que assume, então, uma função de regência. Isso explica porque Marcelo Gomes adota, na maior parte do filme, o ponto de vista de Johann e não o de outra personagem; já que é objetivo do filme fazer, de certa forma, uma desmistificação da cultura do povo nordestino e o modo como este vê a própria cultura. Esta escolha é determinada pelas coerções da textualização, cuja linearidade obriga a apresentar o que é simultâneo. O que está em jogo é da maior importância, porque é em função dessa escolha que o conjunto narrativo vai se organizar e que os outros atores passarão a ocupar posição secundárias. Podemos falar nesse caso de 'perspectiva narrativa'. Compreende-se que a escolha da perspectiva, tanto quanto as focalizações do enunciador, determina a ordem dos valores postos em cena no texto.

A partir do momento em que há discurso e representação, há também um observador que comanda sua disposição de determinado ponto de vista. O ponto de vista é, pois, o lugar onde nos devemos colocar para vermos um objeto da melhor maneira possível. Ele é regido não apenas pelo observador, mas se situa propriamente na relação entre o objeto referente e o sujeito. O ponto de vista daquele que sustenta a opinião será igualmente determinado pela maneira como ele instala o discurso de outrem com vistas a refutá-lo ou a consolidar seu próprio discurso. A escolha do ponto de vista ultrapassa a mera dimensão estilística. Ela implica formas de representação e de racionalidades distintas que estão para além dos modos de enunciação individuais. O ponto de vista de Johann se insere em determinada descrição que resulta de um uso cultural do estrangeiro. Sua enunciação individual é da ordem de um discurso coletivo e de

suas codificações. Da mesma forma, o ponto de vista de Ranulpho parece-nos bastante interessante: para ele o sertão é um lugar ‘amaldiçoado’, onde não é possível o convívio harmônico do homem com o meio.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema**: arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AZÚA, Felix. Sempre em babel. In: LAROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. **Habitantes de Babel**: política e poética da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DA MATTA, Roberto. A hora e a vez de Augusto Matraga. In: **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GOMES, Marcelo. **Cinema, Aspirina e Urubus**. São Paulo: Europa Filmes, 2005.
- HOPENHAYN, Martin. Estilhaços de utopia. Vontade poder, vibração transcultural e eterno retorno. In: LAROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. **Habitantes de Babel**: política e poética da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- LAROSA, Jorge e SKLIAR, Carlos. **Habitantes de Babel**: política e poética da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo. A língua escrita da realidade. In: **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.